ZUR GESCHICHTE DER SOLMISATION.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOCTORWUERDE
VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTAET
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITAET ZU BERLIN
GENEHMIGT UND
NEBST DEN BEIGEFUEGTEN THESEN
OEFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN

am 6. März 1899

VON

GEORG LANGE
AUS BRESLAU.

OPPONENTEN.

Hr. Drd. phil. EUTING.
Hr. Dr. phil. HORNEFFER.
Hr. Dr. phil. ABERT.

BERLIN 1899.
DRUCK von A. SCHULZE, RIXDORF-BERLIN.

Meinem väterlichen Freunde

Herrn Fritz Köhler.

Inhalts-Angabe.

§ 1.

a. Einleitung.

b. Das Tetrachord bei den Griechen als Maasseinheit der Solmisation.

c. Altchristliche Solmisation.

Die Solmisation wird heutzutage vielfach als eine überlebte, wertlose Kunst betrachtet, die nur noch in der Raritätenkammer des Musikgelehrten und unter den Vokalisenübungen des Sängers ihren Platz findet, auf allgemeines Interesse aber keinen Anspruch erheben kann. Diese Anschauung entspricht völlig der einseitig instrumentalen Auffassungsweise, wie sie sich aus der schon über hundert Jahre währenden Herrschaft der Instrumentalmusik in Deutschland ergeben musste, kann also als Kind ihrer Zeit der Bedeutung jener merkwürdigen Kunst nicht gerecht werden, indem sie dieselbe zu einem blos schattenhaften Dasein als musikalische Sprechübung verurteilt. Als solche würde sich die Bedeutung der Solmisation allerdings verflachen. Die Geschichte lehrt uns aber, dass sie ursprünglich nicht das geringste mit der Verbesserung und Reinigung der Aussprache zu thun hat, wenn es ihrem Wesen auch keineswegs zuwiderläuft, eine solche Bedeutung noch in sich aufzunehmen. Aus dieser Veränderung, welche der Begriff der Solmisation im Wechsel der Zeiten erfahren hat, folgt, dass ihre bisher üblichste Erklärung als eine Methode, die Intervalle der Tonleiter zu lehren, zu eng gefasst ist.

Solmisation bedeutet ganz allgemein die Lautirung der gesungenen Töne im Gegensatz zur Bezeichnung derselben. Diese wird bewerkstelligt durch die claves (Schlüssel), jene durch die voces (Stimmen); erstere stellen die Symbole der Töne für das Auge, letztere die für das Ohr dar. Durch das ganze Mittelalter hindurch wird dieser Unterschied streng festgehalten. Die Solmisation hat es also nur mit der hörbaren Tonsymbolik zu thun. Die Lautirung erfolgt durch Vokale,

zu denen Konsonanten als physiologische Lautstützen treten. Im Begriff der Solmisation liegt zunächst nichts von einem System, sie erhält erst dann den Charakter eines solchen, wenn sie sich nach den Gesetzen regelt, die sich aus der engen Beziehung der Laute zu den Tönen als der Symbole derselben ergeben.

Die Töne gliedern sich in eine Anzahl von Gruppen, die sich in Gestalt und Anordnung ihrer Stufen gleichen und nur durch ihre Lage im System sich von einander unterscheiden. Jedes dieser Polychorde stellt die Maasseinheit vor, aus deren Vervielfältigung das Tonsystem entstanden ist oder man es sich zusammengesetzt denken kann.

Macht die Lautirung diesen Prozess der Krystallisation des Systems mit durch, so nehmen wir das wahr an der bestimmten Anzahl und regelmässigen Wiederkehr der verwendeten Silben, die nunmehr die Maasseinheit des Systems benennen sollen. Von diesem Augenblick an kann man von einer Kunst der Solmisation sprechen. Ihre Bedeutung hat sich verfeinert zu einer Methode, durch Silben den inneren Bau des Tonsystems darzustellen. Das geschieht innerhalb der einzelnen Maasseinheiten dadurch, dass die Anordnung der Silben dieselbe bleibt, mithin gleiche Tonintervalle gleiche Silbenpaare haben, innerhalb des ganzen Systems aber dadurch, dass eine regelmässige Wiederkehr der Solmisationssilben stattfindet nach Maassgabe der Einheit. Diese Wiederkehr heisst Mutation, weil sie die Veränderung der Lage der Solmisationseinheit bedeutet.

Die Maasseinheit selbst kann natürlich alle möglichen Gestalten haben, sie ist sogar in den einzelnen Epochen eines und desselben Volkes veränderlich gewesen.

Bei den alten Griechen bestand sie aus dem dorischen Tetrachord, welches den Halbtonschritt von erster zu zweiter Stelle hat. Dementsprechend besassen sie eine Solmisation mit 4 Silben, nämlich *τα, τη, τω, τε,* von denen *τα* dem ersten Ton der Maasseinheit, *τη* dem zweiten, *τω* dem dritten und *τε* dem vierten zukam, so dass also *τα τη* den Halbtonschritt anzeigte.[1]) Bei der Bildung ihres diatonischen Systems aus lauter gleichartigen Tetrachorden konnte es nicht ausbleiben,

[1]) Aristides Quintilianus (Meybom) Lib. II Seite 93/94. *Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσκιῆς,* Friedr. Bellermann, Berlin 1841.

dass an gewissen Stellen desselben der Endton eines Tetrachordes mit dem Anfangston des nächst höheren zusammenfiel, was man συναφή (Bindung) nannte. Ein Blick auf das System möge das veranschaulichen:

A | H C D E F G (a b c d
a h c d e f g a

Auf diese Töne mussten demnach in ihrer doppelten Eigenschaft als Anfangs- und Endtöne von Tetrachorden streng genommen nach der Maasseinheit zwei Silben fallen, nämlich *τα* und *τε*. Aber sowohl aus des Aristides Angaben, wie auch ganz besonders aus den Angaben und Beispielen des Anonymus geht klar hervor, dass die Griechen in allen den Fällen, wo Bindung stattfand, nur die Silbe *τα* gebrauchten, so dass der Halbtonschritt stets durch die Silben *τα, τη* gekennzeichnet wurde. Mithin war die Mese (a) der einzige Ton, für den beide Silben gebraucht werden konnten, je nachdem man in der diatonischen Reihe fortfuhr oder in das mit der Mese beginnende Tetrachord der Synemmenon modulirte. Ausser auf der Mese kam die Silbe *τε* überhaupt nur noch auf deren tiefere und höhere Oktave zu stehen, den Anfangs- und Endton des Systems, die beide nur als Endtöne von Tetrachorden aufgefasst werden konnten.

Bei oberflächlicher Betrachtung dieser Solmisationsweise könnte man bemängeln, dass sie infolge der Vernachlässigung der vierten Silbe in allen Fällen, wo Bindung der Tetrachorde stattfand, die Masseinheit des Systems nicht rein zum Ausdruck brachte. Diese wäre viel klarer hervorgetreten, wenn man beide Silben auf den verbindenden Tönen zugelassen und bald dem einen bald dem andern je nach dem Gange der Melodie den Vorzug gegeben hätte, d. h. die Silbe *τα* gebrauchte, wenn der verbindende Ton vornehmlich in seiner Eigenschaft als Anfangston erschien, indem die Melodie von ihm aus ins nächst höhere Tetrachord hinaufstieg, die Silbe *τε* aber, wenn er als Endton erschien und die Melodie von ihm sich wieder nach unten wendete. Dass es zu dieser logischen Ausbildung der Solmisation nicht kam, hat seinen guten Grund in der besonderen Stellung der Mese vor den andern verbindenden Tönen; denn sie war nicht blos der Endton eines Tetrachords, welches von dem nächsten durch einen Ganztonschritt getrennt war, so dass ihr also in diesem Sinne nur die Silbe *τε* zu-

geordnet werden konnte, sondern sie war auch gleichzeitig Anfangston des Tetrachords der Synemmenon, als welcher ihr mit den anderen Bindetönen zusammen bald die Silbe τε, bald τα hätten untergelegt werden müssen. Um diese verwickelte dreifache Behandlungsweise der Mese in der Solmisation zu umgehen, zogen die Alten das einfachere praktischere Verfahren vor, nur auf der Mese beide Silben zuzulassen und ihre Anwendung danach zu regeln, ob ein Ganzton- oder Halbtonschritt auf sie folgte.

Diese doppelte Solmisationsbedeutung der Mese, die durch gleichzeitige Trennung und Bindung der Maasseinheiten entstanden war, nötigt uns bei dem vorhin im allgemeinen ausgesprochenen Begriff der Mutation zu unterscheiden zwischen einer Mutation der Solmisationssilben per diazeuxin, in der die Maasseinheiten durch ein oder mehrere Tonstufen von einander getrennt sind, und einer per synaphen, in der sie sich teilweis überdecken oder doch mindestens Anfangs- und Endton mit einander gemeinsam haben. In diesem Sinne speziell wird uns der Begriff Mutation im Mittelalter wieder entgegentreten.

Das feine Gefühl der Griechen für die innige Beziehung der Sprache zur Musik kommt auch bei ihren Solmisationssilben zum Vorschein. In den Beispielen des Anonymus wird die Gestalt der Silben nur dann unverändert beibehalten, wenn die einzelnen Töne staccato gesungen werden sollen, bei legato werden die Konsonanten der zu schleifenden Silben weggelassen. Erweiterungen der Silben, των . . . νω, ταν . . . να etc. treten bei triller- und vorschlagartigen Tongruppen ein, wie dem melismos, kompismos und teretismos.

Über das Alter und die Verbreitung der griechischen Solmisation lässt sich nur wenig Positives aussagen. Aristides und der Anonymus, die beiden einzigen Berichterstatter, gehören schon einer späten Epoche an, Aristides dem ersten und zweiten Jahrhundert nach Christus. Doch vermutete Westphal, dass der Gebrauch der Silben te, ta, to, tan, ton und ähnlicher schon aus der Zeit des Aristophanes herrührt und dieselben in einem Chor der Vögel wiederzuerkennen sind.[1])

Als selbstverständliche Folgerung aus dem Vorhergehenden ergiebt sich, dass jedes Solmisationssystem gebunden ist an ein

---

[1]) Westphal, Metrik der griech. Dramatiker u. Lyriker I, 477.

festgefügtes, aus einer Einheit erklärbares in sich abgeschlossenes Tonsystem. Wo dieses mangelt, kann auch jenes nicht entstehen. Nicht dasselbe gilt für eine willkürliche Solmisation, d. i. blosse Lautirung der Töne, die die Verhältnisse der Töne zu einander nicht wiederspiegelt.

In den ersten Jahrhunderten der christlich abendländischen Kirche, in denen ausschliesslich der accentische Gesang der Psalmodie herrschte, die sich innerhalb eines lydischen, also Durtetrachords (ursprünglich f g a b) bewegte, lag bei der Einfachheit der Recitationsweise keine Möglichkeit, mindestens kein zwingendes Bedürfnis vor zur Bildung eines Solmisationssystems oder zur Übernahme irgend einer zu jener Zeit gebräuchlichen, uns leider unbekannten Tonbenennung. Als sich im achten Jahrhundert der griechische konzentische Gesang dazu gesellte mit seinem reichhaltigen Material an Tonarten, die durch die Bevorzugung des Mollgeschlechtes einen scharfen Gegensatz zu dem Durcharakter der Psalmodie bildeten, war die Zeit auch noch nicht günstiger geworden, denn für diese sich widerstrebenden und nur widerwillig verwachsenden Grundstämme des Kirchengesanges war es schwer, eine Einheit zu finden, wenn sie auch beide auf diatonischer Grundlage wurzelten. So unmöglich uns daher auch noch in dieser Zeit die Bildung oder die Übernahme eines Solmisationssystems seitens der Kirche dünkt, so gewiss erscheint uns bereits das Bedürfnis nach Tonnamen und das Vorhandensein von solchen. Es möge nur an die merkwürdigen Namen erinnert werden, von denen Odo in seinem Tonarius[1]) spricht, nämlich organum ysaton, o. salpion, o. bubos, o. anoton und jonicon, o. chamilon, o. cuphos, o. strigon, die vermutlich Namen für die Töne A B C D E F G gewesen sind, ferner an die ebendort zu findenden buc, re, scembs, caemar, neth, uciche, asel, caphe, sucgesse, nar, die er als Saiten bezeichnet und die, soweit der mehrfach verderbte Text zu schliessen zulässt, der Reihe nach den Tönen A C D E F G a b d e entsprochen haben mögen. Man sieht, nicht einmal die Oktavenverwandtschaft ist aus den letzteren Namen zu ersehen (buc asel) (scembs sucgesse) (caemar nar). Die Lautirung ist also eine ganz willkürliche und wäre roh zu nennen, wenn nicht die Möglichkeit vor-

---

[1]) Gerbert, script, eccl. Bd. I, 249.

handen wäre, in ihnen nicht-musikalische, astronomische Namen, z. B. Bezeichnungen für Himmelskörper u. dgl zu argwöhnen, wozu gerade diese anscheinende Regel- und Beziehungslosigkeit der Worte anregt. Denn sind sie astronomischer Natur, so leuchtet von selbst ein, dass sie z. B. als Symbole verschiedener Sterne auch alle von einander verschieden sein müssen.

Aber selbst wenn ein Bedürfnis nach Tonnamen nicht vorgelegen hätte, so müsste man doch mit dem Hereindringen des griechischen Concentus auch auf dem Gebiet der Tonbenennungen eine Beeinflussung und Befruchtung vermuten. Zwar ist die Bestätigung dieser Vermutung für wirkliche Tonnamen noch nicht erbracht, doch wissen wir bereits von etwas einer Solmisation Ähnlichem aus dieser Zeit; es sind die Intonationsformeln der acht Kirchentöne, neumata, tropi oder modi genannt (Namen, die auf die Kirchentöne selbst übergegangen sind), deren Vokalisenschemata mehrfach von späteren Theoretikern, so Ramis de Pareja[1]) und Mersenne[2]) in einem Atem mit der Solmisation genannt werden.

Diese Formeln hatten den Zweck, in kurzen Strichen den Bau der Tonarten zu skizziren, vor allem die für die Tonarten wichtigsten Töne, den Repercussionston und den Finalton anzugeben. Hierbei wurde auch die Verteilung der Halbtonschritte in jeder Tonart teilweis angedeutet. Wären nun diese wenigstens durch bestimmte Silben markirt worden, so könnte man darin etwas einem Solmisationssystem Ähnliches erblicken. Es scheint aber, als ob es bei einer ganz willkürlichen Lautirung geblieben wäre, da sogar manchmal zwei oder drei Töne auf eine Silbe gesungen wurden. Sie haben deshalb auch nur im weitesten Sinne des Wortes mit der Solmisation zu thun und konnten auch nicht durch diese ersetzt werden, sondern blieben neben ihr als das wichtigste Matèrial des Sängers bestehen.

Gesungen wurden sie nach dem Vorbild der Griechen auf

---

[1]) Tractatus de musica, Bologna 1482, Cap. VII.

[2]) Harmonicorum libri XII, lib. VI prop. 6. M. führt die Intonationsformeln (*ἐνηχήματα*) der späteren griechisch-katholischen Kirche an, *ἀνανές, νέανες, νανὰ ἄγιε* etc. . . . ., welche zu demselben Zwecke wie die hier in Frage kommenden dienten (siehe Tzetzes, Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874).

die Silbenreihen noeane, noeagis und ähnliche,[1] wofür vielleicht auch in späterer Zeit evovae und aevia traten, die Abkürzungen von saeculorum amen und alleluja. Diese eigneten sich als die Schlussworte jedes Psalmes, auf welchen dann die Antiphone oder ähnliche konzentische Gebilde folgten, am besten dazu, die folgende Tonart anzugeben.

Mit den Tonarten wurde auch das Tonsystem der Griechen von der abendländischen Kirche übernommen, dessen Töne folgende Bezeichnungen erhielten:

A B C D E F G a $\frac{\text{b rot.}}{\text{b qu.}}$ c d e f g a′ $\frac{\text{b rot.′}}{\text{b qu.′}}$ c′ d′ e′

wozu in der Tiefe noch *Γ* trat und später neben B (quadratum) B (rotundum). Hierbei ist zu beachten, dass die Reihe auf der Pythagoräischen Quintenstimmung beruht, also nur den Ganzton 8 : 9 und den Halbton 243 : 256 enthält. b rot. und b quad. wurden nicht als verschiedene selbständige Töne betrachtet wie die andern, so dass im ganzen 8 discrimina vocum gewesen wären, sondern sie galten bei allen Theoretikern als ein Ton. So versichert Aribo[2]) ausdrücklich: „Da jeder Tonunterschied entweder durch einen Ganz- oder Halbton gebildet wird oder aus Konsonanzen, die aus ihrer Zusammensetzung entstehen, zwischen dem b rot. und b quad. aber keine Konsonanz ist, so geht daraus hervor, dass jene beiden Buchstaben nur für einen Tonunterschied gelten. Und die Neumen jener Buchstaben kommen niemals zusammen vor, so wie Waage und Widder niemals zusammen erscheinen.“

Die Doppelstellung des Tones b und seiner Oktave fügte der sonst rein diatonisch verlaufenden Skala ein chromatisches Element ein; derselbe Ton ist es auch, von dem die ganze spätere Entwickelung des Systems ihren Ursprung nimmt; darum können wir jetzt schon vermuten, dass ihm auch in der Geschichte der Solmisation eine Hauptrolle zufallen wird.

---

[1]) Aurelianus Reomensis, Musica (Gerbert, script, Bd. I, 41). Hucbald Musica (Gerb. I, 149).

[2]) Gerb. Bd. II, 208.

§ 2.

Das Hexachord als Solmisationseinheit.

Das wichtige Intervall der Oktave kam durch die neue Bezeichnung mit Buchstaben zu seinem vollen Recht; das scheint einen Fortschritt zu bedeuten gegenüber der auf Tetrachordeinteilung fussenden griechischen Tonbenennung. Um so wunderbarer und unerklärlicher tritt uns im elften Jahrhundert ein neues System entgegen, das sich dieses neu errungenen Vorteils begiebt, indem es sich aus Hexachorden zusammensetzt, welche die Bedeutung der Oktave gänzlich verschleiern. Es gewinnt aber noch grösseres Interesse für uns, weil es eine neue Nomenclatur für die Töne der Skala bringt.

Man schreibt es allgemein Guido von Arezzo zu, obwohl dieser nur einmal in seinem Brief an frater Michael eine Andeutung davon giebt und von den ihm zunächst nachfolgenden Schriftstellern nur der Chronist Sigebert Gemblacensis ihn als Autor nennt. Mit grosser Schnelligkeit verbreitet es sich. Bereits zu Cottonius' Zeit scheint es im ganzen Abendlande bekannt und von Engelbert von Admont[1]) wird es zum ersten Mal in allen Einzelheiten geschildert.

Es setzt sich aus 7 Hexachorden zusammen, die sich der Reihe nach auf den Tönen Γ C F G c f g aufbauen und alle den Halbtonschritt in der Mitte haben, also Durhexachorde sind. Die Töne eines jeden führen die Namen ut, re, mi, fa, sol, la. Gewöhnlich findet man folgende Darstellung:

ee							la	
dd						la	sol	
cc						sol	fa	
bb						fa	mi	
aa					la	mi	re	
g					sol	re	ut	
f					fa	ut		
e				la	mi			Jedes mit c
a			la	sol	re			beginnende
c			sol	fa	ut			heisst
b			fa	mi				hex. naturale,
a		la	mi	re				jedes mit f
G		sol	re	ut				beginnende
F		fa	ut					hex. molle,
E	la	mi						jedes mit g
D	sol	re						beginnende
C	fa	ut						hex. durum.
B	mi							
A	re							
Γ	ut							

---

1) De musica; vor allem Tractat III, Gerb., script. Bd. II 320 ff.

Das ganze System heisst ars solfandi (Engelbert von Admont), Solfization, Solmisation, Solfa. Du Cange[1]) erwähnt ausserdem noch die Bildungen Soffa und Solmifacio. Die entsprechenden Thätigkeitsformen lauten solfare (frz. solfier), solfizare, solfisare, solmizare und solmisieren, in der neueren Zeit treten im Italienischen noch solfeggio und solfeggiare hinzu. Während das Mittelalter über den Ursprung dieser Namen nicht die geringste Aufklärung erteilt[2]), erscheinen bei Guido und für alle späteren Theoretiker die Silben ut, re, mi, fa, sol, la als die Anfangsbuchstaben der Halbverse der folgenden Hymne (1. Strophe) an den heiligen Johannes:

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Johannes.

Zu Deutsch: „Damit die Diener die Wunder deiner Thaten mit beruhigtem Herzen singen können, so löse die Schuld des sündigen Mundes, heiliger Johannes."

Der Hymnus stammt nach gewöhnlicher Annahme von Paulus Diaconus. Die Melodie, die mit C beginnend, bei jedem Halbverse eine Tonstufe höher einsetzte, prägte Guido, wie er in seinem Brief ausspricht, seinen Schülern als ein gutes Mittel ein, sich für immer die sechs Töne C D E F G a zu merken, um sie jeder Zeit leicht angeben zu können. Seine Worte lauten: „Wir dürfen nicht immer für einen unbekannten Gesang die Stimme eines Menschen oder den Klang eines Instrumentes fordern, so dass wir gleichsam wie Blinde niemals ohne Führer vorzugehen scheinen, sondern müssen die Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der einzelnen Töne sowie aller ab- und aufwärts gerichteten Tonbewegungen dem Gedächtnis einprägen. — Wenn du also einen Ton (oder eine Neume) so dem Gedächtnis einverleiben willst, dass er dir, es sei, wo du willst, in jedem beliebigen Gesange, den du kennst oder nicht kennst,

[1]) Glossarium med. et infim. latinitatis.

[2]) Neuerdings hat man sie zu erklären versucht als barbarische Bildungen, die aus den Silben sol, fa, mi erwuchsen und durch das Remifassolla singen bedeuteten (Grosses Universal-Lex. Bd. 38, Leipzig 1743) oder ähnlich, indem man die Silben von rückwärts las und so la, sol, fa erhielt, wobei la als Artikel betrachtet wurde (Fr. Diez Etymol. Wörterbuch 1887, Aug. Scheeler Dict. d'étymologie française 1888). Doch will uns keine dieser Erklärungen völlig befriedigen.

augenblicklich entgegentreten kann, damit du ihn sofort ohne Zögern vorbringen kannst, so musst du dir den Ton oder die Neume selbst am Anfang irgend eines ganz bekannten Gesanges merken und für jeden im Gedächtnis zu behaltenden Ton einen Gesang dieser Art in Bereitschaft haben, der mit dem betreffenden Ton beginnt, wie dieser Gesang ist, den ich zur Unterweisung der Knaben am Anfang und auch am Ende benütze (utpote haec sit symphonia, quam ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor): (es folgt die Hymne mit Melodie, in Buchstaben notirt).... Siehst du also, wie dieser Gesang in seinen 6 Gliedern mit 6 verschiedenen Tönen beginnt? Wenn jemand daher den Anfang eines jeden Gliedes so sich eingeübt hat, dass er sogleich, welches Glied er will, ohne Zaudern beginnt, so wird er diese sechs Töne, sobald er sie sieht, gemäss ihrer Eigenarten (proprietates) leicht anstimmen können."

Guido macht also von der höchst wichtigen Thatsache Gebrauch, dass die Tonvorstellungen leicht Associationen eingehen mit den Lauten, ihren sprachlichen Symbolen. Es erhellt aber ferner aus seinen Worten, dass ihm als die Hauptsache gilt, sich die Töne zu merken, das heisst damit, gerade diese Melodie dem Gedächtnis unauslöschlich und auf leichte Weise mit Zugrundelegung von Worten einzuprägen. Daher erscheint das Wort nur als Mittel und Werkzeug für die mühelose Festhaltung des Tones.

Es ist dies auch nicht der einzige Hymnus gewesen, aus welchem man Silben für die Hexachorde entlehnte. Adrien de La Fage bringt eine andere Silbenreihe vor[1]), die er in einem Codex der Bibl. Vallicellana (B 81 Blatt XV) gefunden hatte. Dieser Codex enthält als Manuscripte eine Anzahl Tractate, in deren einem, „liber argumentorum" betitelt, folgende Silben zu lesen sind: tri, pro, de, nos, te, ad; doch bauen sich ihre Hexachorde nur auf den Tönen *Γ* C G c g auf, was wir beachten wollen. De La Fage bemerkt dazu: „Diese Silben sind nichts anderes als die Anfangsbuchstaben gewisser Worte aus folgender Strophe, die man ebenso wie die Hymne an den heiligen Johannes sang:

---

[1]) Essais de Diphtérographie musicale. Paris 1864 S. 87, 90 f.

Trinum et unum Pro nobis miseris
Deum precemur; Nos puris mentibus
Te obsecramur Ad preces intende
Domine nostras

[Zu Deutsch: Lasst uns für uns (Sünder) Elende den dreieinigen Gott anflehen; wir beschwören dich mit reinem Herzen, o Herr, höre auf unsere Bitten.]

Die Komposition dieser Strophe beweist, dass damals die Poesie darniederlag. Indem man die drei sapphischen und den adonischen Vers der Hymne des heiligen Johannes nachahmte, hat man nicht auf die Quantität der Silben geachtet, selbst nicht auf die der vorletzten. Und da man sie auch nicht in Reim gebracht hat, so folgt daraus, dass es wirklich nur Silben sind, bemessen nach der passenden Zahl".

Die Handschrift stammt nach de La Fage aus dem Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts. Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass die Silben viel älter sein können. Auch hierüber giebt derselbe Codex noch Aufschluss. In einem andern, von Herrn Professor Oskar Fleischer mir in Abschrift gütigst zur Verfügung gestellten Teil desselben, findet sich Guido's De ignoto cantu. Auf Blatt 122a ist daselbst der Hymnus ut queant laxis neumirt und unmittelbar im Anschluss daran wie eine zweite Strophe auch der trinum et unum nach derselben Melodie. Dabei findet sich die Textstelle utpote haec sit symphonia quam ego docendis pueris imprimis atque in ultimis utor, die wir bereits aus dem Gerbert'schen Text kennen. Bei Gerbert fehlt aber der zweite Hymnus ebenso wie in der Ausgabe der Schriften Guido's von Brandi.[1]) Brandi kennt zwar den Hymnus trinum et unum auch, aber aus einer andern Handschrift, was sich als wichtig herausstellen wird, nämlich aus dem Codex No. 318 des Archivs zu Montecassino. Dort erscheint er in einer Schrift „de octo tenora per ordinem" und zwar gefolgt von der Strophe:

Ante solem et lunam mel-Chisedech sacer
ca Tholicaque plebs Gentes laetentur
Misericors Deus Lux est vera Kristus
protegat omnes.

Brandi unterlässt es, den Hymnus trinum et unum einer

[1]) Guido Aretino, Florenz 1882.

Untersuchung zu unterwerfen, da ihm die Handschrift nicht gestattete, ihn in Beziehung zu Guido zu bringen, womit die Silben sofort an Wichtigkeit gewinnen. Es handelt sich zunächst darum, zu prüfen, ob die Silben tri, pro, de, nos, te, ad in dem Guidonischen Text „de ignotu cantu" des Codex aus der Bibl. Vallicellana von späterer fremder Hand, vielleicht der Hand des Abschreibers, hinzugefügt worden sind oder ob sie mit der Person Guidos zusammenhängen. Diese Frage kann nur der Text selbst beantworten. Sind sie von späterer fremder Hand hinzugefügt worden, so wird dies offenbar werden an ihrem Mangel an Beziehungspunkten zu dem davorstehenden Text, von dem bereits hervorgehoben wurde, dass er sich mit der Gerbert'schen und Brandischen, für echt geltenden Lesart völlig deckt. Es handelt sich um die Worte utpote .... (siehe oben). In dem Begriff symphonia liegt nur das melodische, rein musikalische ohne Zuziehung des Textes. (Soll dieser mit inbegriffen werden, so lautet der terminus technicus cantus.) Dass es Guido hauptsächlich nur auf die Melodie ankommt, war aus seinen eigenen Worten zu erkennen. Darum liegt durchaus keine Nötigung zu der Annahme vor, dass er bei dem Ausdruck symphonia an den Text, wenigstens an einen bestimmten Text gedacht habe. Diese Auslegung begünstigen die Ausdrücke imprimis atque in ultimis. Sie gewinnen an tieferer Verständlichkeit, sobald man annimmt, dass Guido bei imprimis der Text ut queant laxis, bei in ultimis: trinum et unum vorgeschwebt habe. Sie entrollen vor unsern Augen ein lebendiges Bild von seiner Unterrichtsweise. Ausserordentlich viel muss ihm an der Melodie gelegen haben. Sobald der Unterricht anfing, begann er auch schon, sie von seinen Schülern singen zu lassen, und andrerseits entliess er sie nicht, ohne ihnen die Melodie mit auf den Weg zu geben.

Berücksichtigt man, dass der ganze Unterricht einen ernsten, religiösen Charakter hatte, so passt ganz vortreffiich grade zum Eingang der Stunde ut queant laxis mit seiner Anspielung auf den religiösen Gesang und am Ausgang trinum et unum, in welcher Reihenfolge auch in der obigen Handschrift die neumirten Texte stehen.

Hält man aber an dem Ergebnis der Prüfung fest, die Silben tri, pro, de, nos, te, ad, wenn nicht Guido selbst, so doch seiner Zeit oder der ihm unmittelbar folgenden zuzu-

schreiben, so findet eine Stelle bei Cottonius[1]) ihre Erklärung, die bisher ein unlösbares Rätsel gebildet hatte, wir meinen die Worte: „6 Silben sind es, welche wir zur Musik notwendig haben, verschiedene zwar bei den verschiedenen Völkern. Die Angelsachsen, Franken und Alemannen brauchen diese: ut, re, mi, fa, sol, la, die Italiener aber haben andere; wer sie wissen will, möge sie sich von ihnen sagen lassen“.

Ambros[2]) bemerkt dazu, „dass die Angabe Cotto's nicht richtig sein könne, dass sie verschwinde gegen das gewichtigere Zeugnis Guido's, der selbst erzählt, wie er seine Schüler nach dem von ihm ersonnenen ut, re, mi, fa, sol, la lehrte. Cotto sei vielleicht von einem italienischen Sänger in die Irre geführt worden, der sich seine eigene Solmisation gemacht habe.“ Doch wir besitzen Belege dafür, in den Silben tri, pro, de, nos, te, ad nicht eine bedeutungslose Schrulle eines einzelnen zu erblicken, sondern sind berechtigt, ihnen eine allgemeinere und längere Zeit währende Verwendung zuzusprechen. Ausser dem Codex der Bibl. Vallicellana finden sie sich noch, wie wir aus Brandi erfuhren, in einem Codex des Archivs von Montecassino. Eine Erinnerung an sie spiegelt sich auch wieder in folgenden Worten Joh. de Muris:[3]) 6 Stimmen (voces) sind es, die wir beim Gesang gebrauchen, die von einigen Silben genannt werden, weil sie durch Silben und nicht durch Buchstaben ausgedrückt werden. Diese sind zwar verschieden bei den verschiedenen, und ich glaube zu Paris von jemand folgende Namen der 6 Stimmen gehört zu haben: pro, to, do no, ni, a. Aber die Gallier, Angelsachsen und Alemannen nennen sie so: ut, re, mi, fa, sol, la.“ Also die Italiener haben die andern, muss man aus der Stelle schliessen, genau das, was Cottonius aussagte. Vielleicht dass Joh. de Muris, auf die Worte Cotto's aufmerksam geworden, einen italienischen Sänger um Aufklärung bat und ihm die angeführten Silben genannt wurden. Sie enthalten pro unverstümmelt, nos und ad haben sich zu no und a abgeschliffen, de ist zu do und te zu to geworden. Nur ni erscheint als neue Silbe statt tri.

Bedeutend wichtiger noch als dieses ist aber folgendes

[1]) Gerb. script. Bd. II, 232.
[2]) Gesch. d. M. Bd. II, 210.
[3]) Spec. mus. lib. VI cap. 62.

Zeugnis des Ramis de Pareja[1]): „Aber nachher (nachdem man am Monochord die Töne aufgefunden) soll jeder Ton, damit das Gedächtnis sich an die Klänge erinnere, mit einem eigenen Namen gesungen werden, nämlich nach der Art der Alten, wie Odo in der Enchiriadis sagt, mit noe noananne cane agis, welche nichts bedeuten, andere aber setzten tri, pro, de, nos, te, ad, welche die Sitze der modi bedeuteten, von denen wir an anderer Stelle sprechen werden, andere aber allein die Buchstaben *Γ* a b c d e f g wie Gregor, Augustin, Ambrosius und Bernardus, Guido aber ut, re, mi, fa, sol, la".

Wenn also Ramis die Silben noch kennt um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts, so ist wohl klar, dass sie ihrer Zeit eine erhebliche Verbreitung gehabt haben müssen, und zwar wird nach den anderen Berichten Italien das Land ihrer Verwendung gewesen sein, der engere Wirkungskreis von Guido.

Der Zusatz bei Ramis, dass jene Silben die Sedes der modi bezeichnen, lässt sie in einem ganz neuen Lichte erscheinen. Es ist bekannt, dass die Buchstaben Pr. De. Tr. Te. als die Abkürzungen der 4 tropi, protos, deuteros, tritos, tetartos verwendet wurden[2]); daher lässt die Stelle bei Ramis vermuten, dass man auch auf diese vier Worte die Intonationsformeln der acht Kirchentöne gesungen habe, wozu sonst die direkt vorher genannten Worte nonne agis etc...., wie wir bereits gesehen, dienten. Zieht man nun in Betracht, dass der Hymnus trinum et unum auf die Melodie der Johanneshymne gesungen wurde, so stellt sich der höchst interessante Befund heraus, dass die Silben pro, de, tri, te thatsächlich auf die sedes der Kirchentöne zu stehen kommen, pro auf den Ton D, de (u) auf E und te auf G, die Finaltöne derjenigen tropi, deren Abkürzungen diese Silben sind. Tri fällt nicht auf die finalis, hat aber doch innige Beziehung zu dem dritten Kirchenton, da er auf den Grundton des dazu gehörigen plagalen C zu stehen kommt. Diese Übereinstimmung ist mehr als ein Zufall und gestattet noch weitere Betrachtungen an den Silben

[1]) Tractatus de musica, Bologna 1482, Cap. VII. Herr Dr. Johannes Wolf gestattete mir gütigst, die von ihm gefertigte Abschrift des nur noch in Bologna existirenden Traktates einzusehen, wofür ich ihm meinen ergebensten Dank ausspreche.

[2]) Gerb. script. ecc. Musica Wilhelmi Bd. II, und Mensura Monochordi monachi Boethii Bd. I S. 348.

anzustellen. Sie erscheinen wie eine Verbesserung der alten ut, re, mi, fa, sol, la, dienen ebenso wie diese dazu, dem Anfänger eine Gedächtnisstütze für jene 6 Töne zu sein, geben ihm aber dazu noch wichtige Aufschlüsse über die Sitze der tropi, schlagen also zwei Fliegen mit einer Klappe. Dass die Strophe ihnen zu Liebe ersonnen ist, ist wohl zweifellos, ja man könnte versucht sein, die Person des Dichters in Guido selbst zu suchen. Es geht aus seinen Schriften klar hervor, dass er eine Vorliebe für die vier griechichen modibezeichnungen besass und sie höher schätzte als die abendländische Art, acht Kirchentöne zu unterscheiden, weil die acht Kirchentonformeln sich in viermal zwei zerlegen, sodass immer die Formel der authentischen mit der Formel der dazu gehörigen plagalen Tonart eine Art, einen Modus bildet.[1]) Wir werden bald sehen, wie diese Betrachtungsweise völlig übereinstimmt mit dem, was Guido zur Bildung seiner Hexachordenlehre und Solmisation veranlasst.

§ 3.

Hypothesen über die Entstehung des Hexachordensystems.

Unzählige Male ist das Guidonische System beschrieben worden, bleibt aber immer in seiner Entstehung geheimnisvoll. Auch Ambros[2]) bekennt das mit den Worten, jene oben angeführte Methode Guidos sei nur ein praktischer Handgriff gewesen für den Gesangunterricht und noch sehr weit davon entfernt, irgend ein System darzustellen, begnügt sich aber an andrer Stelle mit dem Urteil, dass sie der Grundzug für die Bildung desselben sei, welches man ersonnen hätte, um gewisse Schwierigkeiten zu beseitigen, die aus der noch fehlenden Kenntnis von der Verwandtschaft der Tonarten und Harmonien, von Modulation u. s. w. entständen.[3]) Es sei nicht die Absicht gewesen, neue Namen für die Töne zu erfinden. Diese letztere Behauptung stützt sich auf die Beteuerung Guidos und aller andern Theoretiker, dass es nur septem discrimina vocum gäbe, von denen freilich der eine doppeldeutig war.

So nahe Ambros auch mit diesen Worten der Wahrheit kommt, können sie doch, so wie er sie ausgesprochen hat, als

---

[1]) Gerb. Bd. II de ignoto cantu.

[2]) Gesch. d. Mus. Bd. II 1892. [3]) ibid. 201 und 208.

nichts weiter gelten, als wohlfeile, der Begründung entbehrende Aussprüche. Der Schleier wird durch sie nicht gelüftet. Bezeichnend für den unklaren Stand der Frage ist eine Stelle bei Marcillac.[1]) Auch er vertritt die Ansicht, dass Guido nichts weniger gewollt habe, als die Buchstaben zu beseitigen: „Anfänglich scheine es, dass die von ihm vorgenommene Veränderung keine grosse Wichtigkeit gehabt hätte; nichts ist scheinbar anders geworden und dennoch, seltsam und kaum glaublich, wurde es eine Revolution. Die siebente Note hatte keine eigene Silbe, ihr eine zu geben, wäre das einfachste gewesen, aber die Schüler Guidos hüteten sich davor". Drastischer kann das tiefe Dunkel, das über der Entwickelungsgeschichte der Solmisation schwebt, gar nicht zum Ausdruck kommen.

Schon vor Jahrhunderten hat man sich mit der Lösung dieser Frage beschäftigt. Johann de Muris[2]) und nach ihm Zarlino,[3]) Keppler,[4]) Calvisius[5]) und andere glaubten sie darin zu finden, dass das Hexachord noch vollkommener als das Bildungselement der Skala, das Tetrachord sei, weil es alle drei Quartengattungen enthielte. Dabei bleibt aber völlig unerklärt, warum man als Ausgangspunkte der Hexachorde die Töne c, f, g wählte, zumal die erste Gattung des Tetrachords, Pentachords, Hexachords und Oktochords stets von d aus im Mittelalter gerechnet wird, als dem Ausgangspunkt des ersten Kirchentones, dem Schwerpunkt des ganzen Systems. Gleichwohl klingt diese Erklärung sehr einleuchtend und scheint auch sehr verbreitet gewesen zu sein.

Einen andern Grund führt Maillart[6]) an. Guido habe mit den 6 Silben auf die 6 modi (Oktavgattungen) hinweisen wollen, sonst wäre es unerfindlich, warum er nicht 7 voces annahm nach der Zahl der 7 claves. Aber weil der siebente Ton keine brauchbare als modus verwendbare Oktavengattung ergebe, das Wesen der Oktave daher nur in 6 von einander verschiedenen brauchbaren modi bestehe, habe er durch seine

---

[1]) Histoire de la mus. mod. 1876, Paris, S. 83.

[2]) Spec. musicae lib. VI cap. 62.

[3]) Istitutioni harmoniche II cap. 30 S. 127.

[4]) Harmonices libri V, III cap. X.

[5]) Exercitationes musicae duae, II, 1600 Leipzig.

[6]) Les tons ou discours sur les modes de musique. Tournay 1610, Cap. IX 52.

6 Silben nur diesen Umstand betonen und jeden modus gewissermassen par un divers couleur ou livrée différente auszeichnen wollen. Es sei auch nicht seine Absicht gewesen, ein Hilfsmittel für die Treffsicherheit im Gesang zu geben, denn dazu hätten schon 4 Silben genügt (griechische Solmisation). Wie will aber Maillart hiermit die Anwendung der voces auf den Stufen f und g erklären? Man sieht, auch dieser Erklärungsversuch krankt daran, dass er aus theoretischen Reflexionen gewonnen ist, ohne irgend welche Rücksichtnahme auf die historischen Vorgänge, auf die allein sich eine befriedigende Erklärung aufbauen kann.

Während die bisher erwähnten Annahmen sich im wesentlichen auf die Hexachordnatur des Systems bezogen und die Herleitung der Silben aus dem Hymnus als ausgemacht ansahen, ist man in jüngster Zeit gerade an letzterem zweifelhaft geworden. Die etwas schwülstige Ausdrucksweise der Hymne und der bemerkenswerte Umstand, dass die Silben ut, re, mi, fa, sol, la in ihrer bunten Vokalanordnung wenig zufälliges an sich tragen, liess die Ansicht aufkommen, dass der Hymnus der Silben wegen entstanden sei. Hiervon ausgehend sucht Bassermann die Silben als Abkürzungen und Neubildungen griechischer Gesangsnoten zu erklären.[1])

Für diese wurden bekanntlich die Buchstaben des Alphabets verwendet. Auf die der mittleren Lage angehörenden Tonstufen von G—d kamen folgende zu stehen: *Φ* auf G, *T* auf Gis, *Σ* auf a, *P* auf b, *O* auf h, *M* auf c, *Λ* auf des. Diese Buchstaben enthalten bereits alles Material für die Entstehung der Silben, und es liesse sich wohl denken, dass im Lauf der Zeiten aus dem Laut tau ut (später do) geworden wäre, möglicherweise erst bei Anlass der Dichtung des Memorialverses, dass ferner rho in re, phi in fa sich verwandelt hätten, auch dass man das *O* als Zeichen der Sonne sol nannte, um den hiatus zu beseitigen, während mi la(mbda) und si(gma) ihre Vokalisation beibehielten; man könnte sich auch wohl damit einverstanden erklären, dass nach und nach die wahre Tonbedeutung der Buchstaben und ihrer Abkürzungen, der späteren Silben, in Vergessenheit oder ins Schwanken geraten wären und die Silben selbst erst durch die Zusammenfassung in

[1]) Allgem. Musikzeitg. 1895 No. 14.

einen Memorialvers dem Untergange entrissen wurden; jedoch die Hauptsache, mit der alle noch so geistreichen Einzelausführungen stehen und fallen, muss erst bewiesen, wenigstens wahrscheinlich gemacht werden, nämlich dass man die abgekürzten Buchstaben als Solmisationssilben verwendete. Gelänge das, so würde die Hypothese wohl geeignet sein, die Vorgeschichte der Guidonischen Solmisationssilben in ein neues Licht zu rücken. Einstweilen jedoch ist sie um nichts wahrscheinlicher als die Annahme, die Guidonischen Silben seien vielleicht von den indischen Silben sa, ri, ga, ma, pa, da, ni abzuleiten, welche einige bemerkenswerte Ähnlichkeiten aufweisen; besonders bemerkenswert ist das Silbenpaar ma pa (mi fa), ausserdem findet sich noch in ri und da lautlich dasselbe wie in re und do (ut). Dennoch empfiehlt es sich, gerade hier mit Vorsicht zu Werke zu gehen und nicht sofort aus diesen Ähnlichkeiten mit Notwendigkeit einen Zusammenhang zu folgern.

Das Konsonantenmaterial b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, s, t. w. ist beschränkt genug, um eine nüchterne einfache Erklärung abzugeben. Eine grosse Anzahl der Konsonanten, nämlich b, p, f, w, dann g, k, und d, t, sind lautlich annähernd dasselbe und wurden von uns auch ohne Bedenken so betrachtet bei der Vergleichung. Mithin hat eine solche nur mit 9 verschiedenen Konsonanten zu rechnen, sodass es ein Ding der Unmöglichkeit ist, in zwei unabhängig von einander entstandenen Solmisationen keine Ähnlichkeiten zu entdecken, vorausgesetzt, dass die Silben die einfachste Gestalt aufweisen, nämlich nur aus 1 Konsonant und 1 Vokal bestehen, was ja auch dem Zweck der Solmisation am dienlichsten ist. Wichtiger ist schon die Ähnlichkeit von Silbenpaaren, wie wir solche in ma pa und mi fa vor uns sahen.

Während zu unserer Überzeugung von einem Zusammenhang der Guidonischen Solmisationssilben mit den griechischen Buchstaben oder indischen Silben noch vieles fehlt, bringt uns eine Übereinstimmung der ersteren mit einer bei den Arabern üblich gewesenen Solmisationsweise in einige Verlegenheit. De Laborde[1]) und Jones[2]) berichten, beide aber ohne Quellen-

---

[1]) Essai sur la musique Bd. I, 181/2. 1782.

[2]) Über die Musik der Inder, übers. von Dalberg, Erfurt 1802, S. 112.

angabe, dass bei den Arabern folgende höchst interessante Solmisation vorkomme, die neben der gewöhnlichen Benennung der Töne mit Buchstaben im Gebrauch gewesen wäre:

alif	mim lam
be	fe sin
gim	sad dal
dal	lam re
be	sin mim
wav	dal fe
zajin	re sad.

Im Guidonischen System begegnen uns diese Töne als

a	la mi (re)	
b	(b rot.) fa (b quad.) mi	
c	sol (fa) ut	
d	la (sol) re	
e	la mi	
f		fa ut
g		sol re (ut).

Die einzige Verschiedenheit der Namengebung des Tones b und e wird durch das Fehlen einer Silbe für den siebenten Ton im Guidonischen System verursacht, sonst sind die Namen in beiden Systemen durchaus dieselben. Die arabische Auffassung der Silben verrät aber ziemlich deutlich die Priorität der Guidonischen Silben. Sie erscheinen als die Anfangssilben von Buchstaben wie lam(ed), dal(eth), za(de), re(sch) oder direkt als solche wie fe, sin, mim.

Die willkürliche unalphabetische Reihenfolge derselben wäre aus sich heraus ganz unerklärlich, hat aber mit der Annahme eines Vorbildes durchaus nichts Befremdliches mehr. Ob dieses Vorbild direkt das Guidonische oder ein beiden zu Grunde liegendes drittes System gewesen ist, lässt sich noch nicht entscheiden.

Die arabischen Heptachorde entsprechen den Hexachorden naturale und molle bei Guido, nach der Darstellung jedoch sind ihre Ausgangstöne nicht wie bei diesem c und f, sondern a und d. Die Heptachorde haben also Mollcharakter. Hierdurch wie durch die Benennung des siebenten Tones (sin) unterscheidet sich das arabische System wesentlich vom Guidonischen. Es stellt sich dar als eine freie Umbildung des letzteren, nur das Material für die Namen und der Gedanke der Parallelreihen wird beibehalten. Beiden Solmisationen liegt aber dasselbe Tonsystem zu Grunde, eine diatonische Skala mit doppeltem b.

Höchst interessant ist nun die Thatsache, dass man auch

im Abendlande bei Einführung einer Benennung für den siebenten Ton im XVI. Jahrhundert lautlich dieselbe Silbe wählte, wie im arabischen, nämlich si, noch interessanter aber, dass sich in der Mitte des XVII. Jahrhunderts im Abendlande, speziell in Frankreich, ein Solmisationssystem findet, „la gamme par si" genannt, das in allen seinen Teilen dem arabischen entspricht und das später besprochen wird. Es enthält auch 2 Heptachorde, die im Verhältnis von Tonika zu Unterdominante stehen und deren einzelne Töne, genau wie bei den Arabern, c ut sol, d la re, e mi si, f fa ut, g sol re, a la mi, b si fa heissen, nur dass als Ausgangspunkte nicht die Töne a und d, sondern Guido entsprechend c und f gelten.

Diese Übereinstimmung beider Methoden ist zu vollständig, um nicht den Gedanken zu erwecken, dass das eine System eine getreue, wenn auch missverstandene oder absichtlich in den Ausgangstönen veränderte Copie des andern sei. Kiesewetter[1]) äussert sich zu dieser Frage folgendermassen: „In der Regel bedienen sich die Araber zur Benennung der Töne der Zahlen 1—17, selten und nur bei Betrachtung der diatonischen Leiter der Zahlen 1—7. Irgendwo hat sich ein Autor auch sogar zusammengesetzter Buchstaben-Namen bedient nach Art der Italiener" (es folgt das angeführte arabische System). „Diese Namen können nur bei einem Perser der neueren (nicht neuesten) Zeit vorkommen und können auch nur in dem von uns sogenannten neueren persischen System irgend eine Anwendung gefunden haben. Ihre Herkunft liegt klar am Tage, und man hätte wahrlich keine Ursache, sich über diese Erscheinung als über ein zufälliges Zusammentreffen der arabischen mit den italienischen Elementarschulen zu verwundern oder gar, unangefochten von dem dabei zugleich unterlaufenden Anachronismus, den Ursprung der Solmisation der Europäer bei den Arabern zu suchen. Die Solmisation, welche Guido's Nachfolger und Schüler ausgebildet haben, konnte die siebente Silbe immer entbehren, die Tonleiter der Araber war nie eine so lückenhafte gewesen, immer hatten sie die 7 Töne gekannt, an welche sich der achte als erster einer neuen Oktave anschliesst. Sehr natürlich war mit dem europäischen mittelalterlichen System zugleich jene italienische Nomenclatur nach

[1]) Die Musik der Araber nach Originalquellen, Leipzig 1842, S. 22.

Persien gelangt und von irgend einem Lehrer hie und da in Anwendung gebracht worden."

Als Zeit für die Einführung des mittelalterlichen europäischen Systems in Persien giebt Kiesewetter das XIV. Jahrhundert an. Hiermit verwickelt er sich selbst in einen Anachronismus, da die Silbe si im Abendlande erst viel später, im XVI. Jahrhundert erscheint. Oder man müsste daraus die Folgerung ziehen, dass die Araber das vom Abendlande übernommene Hexachordensystem zu einem Heptachordensystem durch Zufügung der Silbe sin erweitert hätten und dass die abendländische Silbe si unter diesen Umständen vielleicht eine Nachbildung des arabischen sin sei oder mit ihr zusammen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen könnte, eine Solmisation, die alle Silben in sich vereinte. Die Tragweite dieser Folgerung lässt erkennen, wie wünschenswert es gewesen wäre, dass Kiesewetter seine Behauptung möglichst ausführlich begründete, warum diese arabische Solmisation nur bei einem Schriftsteller der neueren Zeit und nicht der neusten vorkommen könne. Der einzige Grund, dass natürlicherweise mit der Einführung des abendländischen Tonsystems auch die Solmisationsmethode im XIV. Jahrhundert übernommen worden sei, verliert viel von seiner Natürlichkeit, wenn die Solmisation nicht in ihrer richtigen Gestalt aufgenommen werden konnte wegen der Uubrauchbarkeit und Fremdheit der Hexachorde. Wie einfach würde jedoch die Erklärung der arabischen Solmisation sein, wenn man sie erst in die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts ansetzte und sie für eine einfache Nachbildung der französischen gamme par si hielte. Diese Annahme findet eine bedeutende Unterstützung in den Worten eines von mir darüber befragten jungen Geistlichen aus Armenien, Herrn Archimandrit Komitas Keworkian, der in Konstantinopel den Unterricht bei den Derwischen besucht hat. Diese lehrten, dass erst in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts das abendländische Tonsystem und die Methode, die Töne durch Buchstaben zu bezeichnen, in der Türkei und ihren Landen eingeführt worden sei. So wird es auch auf die einfachste Weise verständlich, weshalb die Guidonischen Silben im Arabischen auch als Buchstaben aufgefasst werden.

Sollte jedoch Kiesewetter Recht behalten, so eröffnete sich einer späteren Forschung die Aufgabe, nachzuweisen, wie

der Zusammenhang zwischen si und sin zu erklären sei. Nach den Behauptungen des spanischen Musikschriftstellers Mariano Soriano Fuertes wäre eine gemeinsame Urquelle für beide Systeme, das Guidonische und arabische, anzunehmen. Er berichtet nämlich[1]: „Man hat niemals daran gezweifelt, dass Guids der erste Erfinder des Hexachordensystems sei, gleichwohl ist unleugbar, dass dieses Hexachordensystem mit den Solmisationssilben von den Spaniern entlehnt ist, wie man bei einem Vergleich des Systems der Araber Spaniens mit dem Guido's sehen kann“ . . .

„Bevor die Spanier von den Arabern unterjocht wurden, hatten sie ein Solfeggiosystem, welches, wenn es auch nicht seit allen Zeiten bei ihnen im Gebrauch war, so doch zum mindesten seit dem Jahrhundert Gregors des Grossen. Dieses System bestand in 8 Anfangsbuchstaben, welche die verschiedenen Saiten bezeichneten und jedem der 8 Intervalle einen eigenen Namen gaben in folgender Weise: C ut, D re, E mi, F fa, G sol, A la, B ba, H si, C ut. Die Araber bildeten in Nachahmung dieses Systems dieses andere, welches eine natürliche Solmisation neben einer accidentalen aufweist (es folgt das oben citirte arabische System). Dieses System ist, wie man sieht, nichts anderes als eine einfache Auslegung des alten Systems oder des von Gregor dem Grossen“. Guido aber, so schliesst Soriano Fuertes weiter, hat beide bei seinem Studienaufenthalt in Catalunna kennen gelernt und zu seinem Zwecke umgearbeitet.

Auch bei Soriano ist wieder der alte Vorwurf, der schon de Laborde, Jones und Kiesewetter traf, zu wiederholen: der Mangel an Quellenangabe. Welches ist die geheimnisvolle Schrift, die die arabische Solmisation enthält und über ihre Entstehung und ihr Alter Schlüsse zu ziehen gestattet? Das seltsame Schweigen über sie, selbst bei de Laborde, dem ersten Berichterstatter, ist keineswegs geeignet, ihr Ansehen und ihre Beweiskraft in unsern Augen zu erhöhen. Besonders bedenklich erscheint aber bei Soriano der Umstand, dass er auch für das altspanische Solmisationssystem seine Gewährsmänner zu nennen verschmäht, obwohl er doch mit diesen Behauptungen allen bisherigen Annahmen entgegentritt. Seine Beweisführung

[1]) **storia della musica** Bd. I. Seite 147 ff.

muss auf sehr schwacher Grundlage beruhen! Allerdings führt er einen alten Autor an[1]), der da versichere, dass die Hymne des Johannes von einem Bischof von Medina Sidonia gedichtet worden sei im Anfang des V. Jahrhunderts und die Silben schon im IV. Jahrhundert in der spanischen Kirche in Praxis standen. Beruht das auf Wahrheit, so ist damit zur Genüge bestätigt, dass es sich nur um die Silben ut, re, mi, fa, sol, la handeln konnte, nicht aber auch um ba und si, die im Hymnus nicht vorkommen. Diese beiden Silben aber wären es gerade, die das altspanische Solmisationssystem so überaus interessant machten. Denn dass die andern sechs vielleicht schon bekannt gewesen sind, ist nicht unmöglich, haben wir doch schon zwei Hypothesen kennen gelernt, die die Silben ganz oder teilweis aus altgriechischen oder indischen Buchstaben und Silben nicht ohne Geschick herleiten. Der Ursprung der Hymne selbst wird ja gewöhnlich schon ins VIII. Jahrhundert gesetzt (also lange vor Auftreten der Hexachordenlehre), indem man für ihren Dichter Paulus Diaconus hält. Brandi[2]) führt als Autor den Diakon Petrus Langobardus an, der ebenfalls im VIII. Jahrhundert lebte, Soriano berichtet, dass nach dem Zeugniss des Jacob de Voragine die Hymne von einem Mönche von Monte Cassino, Diakon in Rom, über die Musiksilben gedichtet worden sei, und gleich darauf citirt er den oben erwähnten alten Autor, Grund genug, nicht blindlings einem zu vertrauen. Aber wie dem auch sein mag, das Vorhandensein der Silben ba und si in jenen alten Zeiten wird dadurch nicht um eine Linie wahrscheinlicher. Dass diese Silben und andere seit dem XVII. und XVIII. Jahrhundert thatsächlich in Spanien vorkommen (so führt Andreas Lorente in seinem Buch el porque de la musica, Alcala de Henares 1672 Cap. 38 des ersten Buchs die Silben bi ba ni na als neuerfunden an), beweist doch nicht, dass sie schon vor 1000 Jahren existierten. Solange dieser Beweis nicht gebracht ist, wird man an der alten, bisher üblichen Tradition festhalten müssen. Desgleichen vermögen Sorianos Schlussfolgerungen nichts an unserer Annahme zu ändern, dass das arabische Solmisationssystem frühestens aus

---

1) tratado de los tonos ejecutados en el organo.

2) Guido Aretino S. 182.

dem XVII. Jahrhundert stamme. Alles, was wir zugeben können und wollen, ist, dass die bekannten sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la bereits lange vor Guido schon die Bedeutung von Tonnamen gehabt haben können, und dass vielleicht der Hymnus ihnen zu Liebe gedichtet worden ist; doch auch diese Behauptung wird vielleicht noch eingeschränkt werden müssen, die Silbe ut ist so unsanglich, dass ihre Erklärung aus dem Hymnus fast die einzig annehmbare ist, was auch Bassermann in seiner Hypothese ausspricht. Aber auch die Silbe sol lässt sich auf diese Weise am ungezwungensten erklären. Andererseits fordert der eigentümliche Umstand, dass die Anfangssilben der Halbverse hintereinander die 5 Vokale enthalten u, e, i, a, o, denen sich dann a als einzige Wiederholung anschliesst, dazu auf, an eine künstliche Konstruktion der Hymne zu glauben. Wir wissen, dass man zu Guidos Zeiten sich vielfach damit beschäftigte, vielleicht in Anlehnung an die alte griechische oder die fabelhafte siebenvokalige ägyptische Solmisation, Gesänge zu komponieren, deren Melodie sich aus einem Vokalschema entwickelte, sodass jedem Vokale ein oder mehrere, aber im Verlauf des Stückes bestimmte Töne entsprachen. Davon spricht auch Guido und giebt Anweisungen und Beispiele[1]. Auch die von ihm gegebene Melodie unserer Hymne ordnet sich in ihren Halbversanfängen durchaus diesem Princip unter. Aber Guido braucht sie doch nicht so vorgefunden zu haben, und es zwingt nichts zu der Annahme, dass Text und Melodie schon vorher in der Absicht zusammengestellt worden seien, welche er mit ihnen verbindet. Es ist sogar wahrscheinlicher, dass er selbst der Erfinder der im Briefe an frater Michael bezeichneten Melodie gewesen sei, indem er sich nach dem durch die Halbversanfänge vorgeschriebenen Vokalschema richtete. Erstens besitzen wir kein Denkmal dieser Melodie, welches älter ist als das bei Guido, dagegen sind uns zwei andere Melodieen über denselben Text erhalten. Die eine, aus Guidos oder wenig späterer Zeit stammend, findet sich in einem Hymnarium aus dem XII. Jahrhundert und lautet:

---

[1]) Microlog, Cap. XVII.

ut.......................re.................................... mi ....

fa.....................................sol....................................la..................

sancte Johannes. [1]

Die andere soll sogar nach de Laborde[2]) eine altgriechische Melodie sein. Er sagt hierüber: „Man weiss, dass die Römer fast alle ihre Dichtungen sangen. Wahrscheinlich deklamirten sie auch die Oden des Horaz nicht, sondern sangen sie. Es erscheint als sicher, dass mehrere seiner Oden auf griechische Melodieen gemacht sind und es haben mir Personen, die über alle Gebiete der schönen Künste und das Altertum unterrichtet sind, versichert, dass uns noch einige davon erhalten geblieben, deren man sich noch für unsere Hymnen bedient und unter ihnen eine, welche zur Zeit der Sappho entstanden ist, und auf welche Horaz mehrere seiner Oden dichtete. Man hat sie seitdem zum Singen der Hymne Ut queant laxis, der sogenannten Hymne des heiligen Johannes, übernommen.

Nach de Laborde hat sie folgende Gestalt:

ut .... re .... mi....................

fa................................ sol.............................. la ....

.... s. J. [1]

[1]) Ihre Kenntnis verdanke ich H. Prof. Oscar Fleischer, der sie mir auch zur Veröffentlichung an dieser Stelle freundlichst überliess.

[2]) Essai sur la mus. Bd. 1, 43. S. auch R. v. Liliencron in den Monatsh. f. Musikgesch. 1879 S. 29 ff.

In beiden Melodien ist nicht die leiseste Beziehung zwischen Silben und Tönen zu spüren. Zweitens aber hätte Guido, wenn seine Melodie vor seiner Zeit und zu derselben bekannt und unumstösslich feststehend gewesen wäre, wahrlich nicht nötig gehabt, in seinem Brief an frater Michael in aller Ausführlichkeit ihm die Melodie aufzuschreiben und ihn auf ihre Eigentümlichkeiten besonders aufmerksam zu machen; er hätte sich das ersparen können, ohne befürchten zu müssen, in irgend einem Punkt undeutlich zu werden. Wenn er gleichwohl von einer ganz bekannten Melodie spricht, so ist das doch nur so zu verstehen, dass sie dem Sänger ganz bekannt sein soll, der sich ihrer zur leichteren Erinnerung an jene sechs Töne bedienen will.

Als Ergebnis aller Betrachtungen stellt sich demnach heraus: Es ist sehr wohl möglich, dass in dem Hymnus alle Tonnamen oder musikalische Fingerzeige irgend welcher Art enthalten sind. Sie scheinen aber eine unklare schwankende Bedeutung gehabt zu haben und erst durch Guido wieder für die Praxis in moderner Auslegung nutzbar gemacht worden zu sein. Daher können sie auch keinen Aufschluss geben über die zwei charakteristischsten Eigenschaften des mittelalterlichen Solmisationssystems, seine Dur-Natur und Hexachordenlehre, ebenso wenig wie das die angeblichen acht altspanischen Silben ut, re, mi, fa, sol, la, ba, si und jenes arabische Heptachordensystem vermöchten, selbst wenn ihre Existenz zu jener in Frage kommenden Zeit sich doch noch wider alles Erwarten beweisen lassen und Guido beide gekannt haben sollte.

Villoteau[1]) versucht nun, die Dur-Hexachordeigenschaft des Guidonischen Systems aus der Lautenstimmung der alten Araber zu erklären, als welche er bei seinen Forschungen a, h, cis, d, e, fis, a gefunden hatte. Ein solcher Erklärungsversuch ist durchaus abzuweisen. Neue Namen bürgern sich wohl ziemlich rasch ein, wenn sie Altes, bereits Vorhandenes in besserer Weise veranschaulichen; das wird uns beim Verfolg der Solmisationsgeschichte noch mehrmals entgegentreten, allein niemals lässt sich Neues in Anschauung und Theorie des Tonsystems aus der Fremde mit so widerspruchslosem Erfolge einführen, wie es mit dem Hexachordensystem Guidos geschehen ist. Solche Erschei-

---

[1]) Description de l'Egypte. II. Ausgabe, Bd. XIII (état moderne) S. 240.

nungen müssen tief innerlich begründet sein in der Entwicklung der heimischen Musiktheorie, in der Auffassung des Tonsystems und der Gestalt desselben.

§ 4.

Versuch einer neuen Erklärung des Hexachordensystems.

Bemüht man sich nun nach dem zum Schluss des vorigen Kapitels entwickelten Ideeen für die Erklärung des Hexachordsystems Anknüpfungspunkte zu suchen, so fällt zunächst auf, wie Ambros[1]) mit Recht hervorhebt, dass Guido und die andern Theoretiker dieser Zeit wohl von Tetra-, Penta- und Heptachorden sprechen, niemals aber von Hexachorden und dass es daher wunderbar erscheint, woher sich auf einmal der Gebrauch der Hexachorde herschreibt. Allein man würde über das Ziel hinausschiessen, wenn man deswegen glauben wollte, dass ihnen der Gebrauch des Hexachords fremd gewesen sei. Sie kannten es sehr wohl, und es spielte sogar eine grosse Rolle, aber nur eine hinter den Coulissen, nicht in dem Sinne einer Einheit wie das Tetra-, Penta- oder Heptachord. Es ergab sich als etwas sekundäres bei der Lehre von den proprietates tonorum, den Ähnlichkeiten und Eigenarten, dem Aufwärts- und Abwärtssteigen der Töne, speziell der acht Kirchentöne. Das entschuldigt auch das Fehlen eines eigenen Namens. Die Lehre von den proprietates tonorum war ein wichtiges Kapitel im Unterricht, denn ihre Kenntnis ermöglichte erst ein sicheres selbständiges Singen. Damit scheint es vor Guido recht mangelhaft ausgesehen zu haben, sonst könnte er nicht ausrufen: „Wir dürfen nicht immer für einen unbekannten Gesang die Stimme eines Menschen oder (den Klang) eines Instrumentes fordern, sodass wir gleichsam wie Blinde ohne Führer vorzugehen scheinen, sondern müssen die Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der einzelnen Töne sowie aller ab- und aufwärts gerichteten Tonbewegungen dem Gedächtnis einprägen.“ Und zu diesem Zwecke schlägt er die Hymne vor. Die Lehre von den Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der Töne steht also bei ihm im engen Zusammenhang mit der Solmisation, und deswegen fehlt sie auch nicht in dem Briefe an frater Michael. Nachdem er über die Einteilung des Monochordes

[1]) Gesch. d. Musik Bd. II Seite 208.

gesprochen und damit das gesamte Tonmaterial zur Anschauung gebracht, wendet er sich zu dessen vergleichender Betrachtung. „Alle Töne aber sind nur insoweit sich ähnlich und geben einander ähnliche Töne und Neumen, soweit sie sich in ähnlicher Weise nach oben und unten verändern gemäss der Verteilung von Ganz- und Halbtonschritten. Daher denn auch der erste Ton A und vierte D einander ähnlich und von einer Gattung sind, weil sie beide nach unten zu einen Halbton und zwei Ganztöne zu liegen haben. Und dies ist die erste Ähnlichkeit unter den Klängen, das heisst der erste modus. Der zweite modus besteht im zweiten Ton B und dem fünften Ton E, beide haben nämlich nach unten zwei Ganztöne, nach oben zwei Halbtöne und zwei Ganztöne. Der dritte modus findet seine Statt im dritten Ton C und sechsten F, beide nämlich fallen um einen Halbton und zwei Ganztöne und steigen um zwei Ganztöne. Allein der siebente Ton G aber bildet den vierten modus, der nach unten einen Ganzton, Halbton und zwei Ganztöne, nach oben aber zwei Ganztöne und einen Halbton hat.“

Während wir die Verwandtschaft der Töne nach ihrer harmonischen Zusammengehörigkeit bemessen, stehen wir hier vor einer Auffassung von Tonverwandtschaft, die man die diatonisch-melodische nennen könnte, einer Auffassung, die sich ähnlich bei allen Theoretikern jener Epoche wiederholt. Wir besitzen in ihr den Schlüssel zur Erklärung des Hexachordensystems.

Zunächst geht aus ihr hervor, dass die Alten zwei Töne als ähnlich mit einander ansetzten, wenn die sie umgebenden Töne in Bezug auf ihre Intervalllage zum Centrum und zu einander sich gleich verhielten. Demgemäss sollte man zuerst erwarten, dass jeder Ton und seine Oktave ähnlich hiessen, allein Guido weist das zurück, indem er sagt: „Die Oktave bringt nur gleichklingende Töne hervor; so dass wir sie nicht als ähnlich, sondern als identisch, als dieselben bezeichnen.“ Er scheidet sie daher als unfruchtbar für die Vergleichung und für die geistige Durchdringung des Systems aus. Im wahren Sinne des Wortes verdienen aber Grundton und seine Quart oder Quint die Bezeichnung von einander ähnlichen Tönen. Guido beginnt mit dem ersten und vierten Ton A und D. Er legt der Vergleichung beider, und das ist zu be-

achten, eine reine diatonische Skala zu Grunde, also ohne b rot. Dabei findet er, dass beiden in der Tiefe je ein Ganztonschritt vorangeht und dass ihnen in der Höhe zunächst je ein Ganztonschritt, dann Halbtonschritt und wieder zwei Ganztonschritte folgen. Darüber hinaus erstreckt sich die Ähnlichkeit der Verteilung der Tonschritte nicht, da in dem einen Falle ein Ganztonschritt a h, in dem andern ein Halbtonschritt e f nach oben zu folgen, unten aber das Umgekehrte in jedem Falle stattfindet, C B quadr. und A Γ. Daher ist mit dieser Ausdehnung der Ähnlichkeit der Umgebung der erste modus, die erste proprietas bestimmt. Das Material, welches zur Feststellung der Ähnlichkeit dieser beiden Töne A und D erforderlich war, stellt sich dar als die Töne Γ—E und C—a, also zwei der Guidonischen Durhexachorde. Es liegt nun in dem Wesen und Bau der diatonischen Tonreihe begründet oder ist vielmehr nach der vorhergehenden Betrachtung eine ganz selbstverständliche Folgerung, dass auch bei den folgenden Tonpaaren B E und C F die Ähnlichkeit ihrer Umgebungen innerhalb derselben Hexachorde liegt, nur mit dem Unterschiede, dass sie sich gleichmässiger nach oben und unten verteilt als bei dem ersten Paar. Soweit können wir mit Guido völlig übereinstimmen. Man sollte erwarten, dass er die einmal begonnene Betrachtungsweise auch bei dem vierten Paar D G durchführen würde, also in der Weise, dass der vierte modus von den Tönen D und G gebildet würde, von denen ein jeder nach unten einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne, nach oben aber nur einen Ganzton hätte. Diesen ganz logischen Schritt thut er aber nicht und zwar offenbar deswegen, weil er dem Tone D bereits die proprietas des ersten modus zugesprochen hat, nämlich einen Ganzton nach unten und Ganzton, Halbton und zwei Ganztöne nach oben. Er unterscheidet also nicht zwischen einem authentischen und plagalen D und gelangt nur zu einem Vertreter des vierten modus, den er gar nicht aus Vergleichung der Ähnlichkeiten gewinnt und der eine Art Verschmelzung der plagalen proprietas D mit der proprietas von G bildet, eine Inconsequenz, die z. B. Wilhelm von Hirschau in seinem später noch zu besprechenden Traktat mit Recht rügt.

Trotz derselben aber lässt die Anschauungsweise Guidos doch schon deutlich die hohe Bedeutung der Hexachorde C—a

und G—E erkennen, wenn dieselbe auch noch nicht in der Fassung ausgesprochen wird, in der man es später und noch jetzt zu thun pflegt, dass jede Melodie, die sich innerhalb der ersten sechs Töne der Durtonleiter hält, auf der Dominante, der Quinte der Tonleiter sich Schritt für Schritt genau nachahmen lässt. In der Praxis jedoch zeigte sich das schon damals in der Art, dass eine Melodie auf dem Kirchenton D oder E oder F, die sich innerhalb der Grenzen der proprietät des modus hielt, in ihrer Neumation nicht zu unterscheiden war von derselben Melodie auf dem entsprechenden plagalen Tone. Es genügte dann ein einfaches Neumenzeichen, welches die Halbtonstufe H C oder E F zur Anschauung brachte, um über die Lage der andern Töne völlige Klarheit zu verschaffen. Überschritt die Melodie aber die proprietät, so war ein neues Zeichen erforderlich, welches den neuen Halbtonschritt kennzeichnete. Oskar Fleischer[1]) hat auf solche in diesen Fällen stereotype Zeichen hingewiesen (clivis, inflatilis, quilisma) und sie Schlüsselneumen genannt, weil sie stets an der Stelle des Halbtonschrittes, also bei C, F, B zu erscheinen pflegen, mithin ganz und gar die Stelle eines modernen Schlüssels übernahmen. Dieselbe Bedeutung haben übrigens auch die rote und gelbe Linie gehabt, von denen Guido spricht.

Wenn wir bedenken, dass selbst heute noch nur ein kleiner Bruchteil der Sänger durch eigene Anschauungskraft dazu gelangt, sich diese eigentümliche melodische Tonverwandtschaft in der diatonischen Skala klar zu machen, deren Kenntnis natürlich die Praxis des Singens wesentlich erleichtert, so kann es uns durchaus nicht wundern, wenn in der damaligen Zeit schon bei einfachen primitiven Gesängen eine grobe Unklarheit in Bezug auf die Wahl und Verwandtschaft der Tonstufen, der Aufeinanderfolge von Ganz- und Halbtonschritten herrschte, um so mehr, als damals noch die einfache Richtschnur der Durtonleiter fehlte, welche ein für alle Mal die Halbtonschritte auf die dritte vierte und siebente achte Tonstufe fixiert und deren einzelne Töne aus der Harmonie der drei Grunddreiklänge leicht zu finden sind.

Es musste also für den Lehrer von der grössten Wichtigkeit sein, seinen Schülern die Verwandtschaft der Töne und

---

[1]) Neumenstudien Teil II, Cap. 9.

der Tonreihen möglichst anschaulich und verständlich zu machen. Guido hat offenbar dieses Streben gehabt, sein richtiger Blick erkannte darin eine seiner wesentlichsten Aufgaben. Da die Klarlegung der proprietates durchaus aufs engste gebunden war an das Tonmaterial, das in den Hexachorden C—a und G—E eingeschlossen war, so konnte es nur darauf ankommen, dem Schüler diese Tonreihen einzuprägen. Dies hätte ja auch am Monochord veranschaulicht werden können, allein Guido war ein viel zu feinfühliger Praktiker, um nicht die Beobachtung an sich selbst gemacht zu haben, dass sich die Kenntnis der Töne mit Hilfe eines lebendigen Tonmaterials unendlich viel schneller und leichter erwerben lässt. Ein solches aber stellt das gesungene Wort dar, denn Ton und Wort unterstützen und befestigen sich gegenseitig im Gedächtnis, der Wortklang wird in die Sphäre des musikalischen und der Ton seinerseits in die des begrifflichen Denkens gezogen, in dem er sich eng verbindet mit dem Wort, dem Träger des Gedankens. Wie wohl das Guido wusste, geht aus dem andern Memorialvers hervor, den er selbst konstruirte und von dessen Silben 4, tri pro de te ganz besonders der begrifflichen Bedeutung der ihnen zu Grunde liegenden Töne entgegenkommen sollten. Nun verstehen wir auch, warum sein Blick grade auf die Strophe ut queant laxis fiel, deren Vokalisation der Halbversanfänge sich in der vortrefflichsten Weise für seinen Zweck ausbeuten liess. Sie lieferte ihm die erforderliche Anzahl von Stufen und besass gut unterscheidbare Silben an den Anfängen der Halbverse.

Eine notwendige Folge der Anwendung dieses praktischen Handgriffs war, dass mit zunehmender Übung der Anfangston jedes Halbverses und die ihm zugehörige Silbe sich immer mehr loslösten von den folgenden Tönen und Silben, um schlieslich zu selbständigen Gebilden zu werden, bei deren Gebrauch die andern zugehörigen Töne und Worte nicht mehr mit in der Vorstellung reproduzirt wurden. Dadurch erhielten die Silben die Bedeutung von Tonnamen. Doch war dies keineswegs die Absicht Guidos, sonst hätte er wohl nicht noch eine zweite Silbenreihe angewendet und in seinen Werken nur ausschliesslich die Buchstaben gebraucht. Wohl aber ist daran festzuhalten, dass es ursprünglich galt, die Ähnlichkeiten der Töne der Skala zu beleuchten und die verwandten Töne zu Gruppen,

den modi, zusammenzufassen, welche eigene, von einander verschiedene proprietates besitzen. Hieraus ergiebt sich unbedingt die Notwendigkeit nicht b.. s das eine Hexachord, C—a, für welches der Hymnus notirt ist, in die Betrachtung zu ziehen, sondern gleichzeitig auch das andere G—E, will man ein richtiges Bild von dem Entstehungsgrunde der Hexachordsolmisation gewinnen. In dem Hexachord G—E durfte Guido die Melodie nicht notiren, weil dann der Gesang keinem der acht Kirchentöne angehört hätte, für die es ein Gesetz war, dass sie mit einer der 4 finales schliessen mussten. Aber erst durch die zusammenfassende und vergleichende Betrachtung beider Hexachorde sind die Begriffe similitudo tonorum, modus, proprietas entstanden. Daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass Guido die Hymne ut queant laxis nicht blos innerhalb des notirten Hexachordes hat singen lassen, sondern auch in dem von G—E. Der andere Hymnus aber eignete sich nur für das von C—a, weil vier der Silben eine feste Beziehung zu den Tönen C D E F hatten und das Ansehen von absoluten Tonnamen bekamen.

Wir können es wagen, noch etwas weiter in die Entwicklungsgeschichte der Solmisation einzudringen. Guido sagt in dem uns als Fundgrube dienenden Brief an frater Michael nach der Auseinandersetzung der modi: „Einige aber, die weniger Einsicht haben in diese Verschiedenheit, schieben bei den acutae (a—d) einen Ton ein zwischen den ersten und zweiten, damit 2 zweite wären und zwei Ganztöne und ein Halbton nach D E F ebenso wie nach a b(quadr.) c nachoben folgten und wiederum die acutae d e f um zwei Ganztöne erniedrigt werden könnten wie a b c, damit keine Verschiedenheit wäre zwischen D E F und a b(quadr.) c und das, was auf a b(quadr.) c gesungen wird, auch auf D E F gesungen werden könnte.

Damit aber den einzelnen Tönen ihre proprietas verbleibe, ist es besser, dass die Natur der Gesänge beachtet werde, und wenn der Gesang drei Ganztöne (den tritonus) zuzulassen scheine, soll das nur stattfinden bei F G a, wenn aber nach zwei Ganztönen ein Halbton kommt, so soll das nur stattfinden bei c d e f, besonders da aus der Zufügung dieses Tones (b rot.) für die Anfänger die grösste Verwirrung entsteht."

Guido will also von der Einschiebung des b (rot.) nichts wissen, er wird daher auch nicht das dritte Hexachord f — d

gebraucht haben. Wir sahen, wie ja auch thatsächlich in jener alten Handschrift der Bibl. Vallicell., liber argumentorum betitelt, nur die fünf Hexachorde auf Γ d G c g zur Verwendung kommen. Obgleich schon die Theorie von der Verwandtschaft der Töne die Bildung der Hexachorde genügend zu beweisen scheint, kommt doch noch eine Eigentümlichkeit derselben, ihre Durnatur, in Rechnung, die die Hexachordenlehre erst eigentlich volkstümlich machte. Riss man die Anfangssilben der Halbverse aus dem Zusammenhang der Melodie heraus, indem man sie zur Übung als ut, re, mi, fa, sol, la anstimmte, so fiel natürlich ihre Beziehung zu der Tonart des Stückes, dem ersten Kirchentone hinweg, und sie mussten dem unbefangenen Hörer als ein Durhexachord erscheinen. Hier fand man einen Nachhall an die alte Psalmodie, die auf ein Durtetrachord aufgebaut war und die, wenn auch im Weichen begriffen vor den griechischen Tonarten, noch kräftig genug war, um ihnen ihren Stempel aufzudrücken.

Man erweiterte bekanntlich die Tonarten mit Mollcharakter so, dass sie mit einem Durtetrachord begannen. Der Umfang des I. III. und VIII. Tones wurde demnach unten bis C ausgedehnt, bei dem auf F und G beginnenden V. und VII. Tone war dies infolge des bereits vorhandenen Durtetrachords nicht notwendig. Hier zeigte sich aber der Einfluss der Psalmodie in anderer Weise. Man verwendete statt b(rot.) b(quadr.) in allen Fällen, wo es mit F in Beziehung trat. Dies geschah sogar bei dem in G schliessenden Tone, sobald man den Gesang nicht auch mit diesem Tone, sondern mit F begann, überhaupt seinen Umfang nach unten um eine Tonstufe ausdehnte. Alles dieses mag wesentlich zur raschen Verbreitung des Hexachordensystems beigetragen haben, gab aber auch gleichzeitig den Anstoss zu seiner weiteren Entwicklung. Denn es war unausbleiblich, dass der Ton b einen unstäten, schwankenden Charakter annehmen musste, da man sich nicht entschloss, dem b rot. einen eigenen Namen zu geben. Wir hörten bereits von Aribo den Grund dafür. Während die übrigen sechs Töne unveränderlich und fest waren, schien der siebente Ton in seiner Höhe abhängig von ihnen; dadurch büsste er seine Selbständigkeit und Gleichberechtigung mit den andern ein. Diese Abhängkeit verriet sich auch in der Praxis dadurch, dass er niemals einen Gesang beginnen durfte,

eben wohl deswegen, weil er erst bestimmt wurde durch gewisse andere Töne, zu denen er in Beziehung trat. Bis in das späteste Mittelalter, ja weit über dasselbe hinaus, hat sich diese Anschauung vom Tone b erhalten. So sagt Hubmeyer: „Alle Silben werden auf bestimmte Töne bezogen, nur si nicht.“ Ähnlich spricht Maillart: „Wenn man von la aus vorwärtsschreitet, so giebt es keine bestimmte Messung zum folgenden Ton, weil das eine Mal ein Ganzton, das andere Mal ein Halbton folgt. Daraus erhellt, dass, weil es keinen bestimmten Ton nach la giebt, es auch nicht mehr als die sechs oben citirten Silben geben kann.“

Die letzten Worte beweisen so recht, wie vortrefflich die Hexachordenlehre mit den sechs Silben der Auffassung von dem Ton b entsprach, obwohl sie ursprünglich gar nichts mit ihm zu thun gehabt hatte. Denn Guido tritt mit aller Energie für eine reine diatonische Skala ein. Allein das natürliche und durch die alte Psalmodie gestärkte Durempfinden war stärker als seine Autorität und machte das Bedürfnis nach b rot. neben bquadr. immer dringender. Ausserdem war es von vornherein ja in die Skala mit aufgenommen worden. Mit seiner Verwendung wuchs aber wieder die Verwirrung, doch wies das Durempfinden, wie oben schon angedeutet, von allein darauf hin, wie die Schwierigkeiten zu beseitigen wären. Die Regeln für die Verwendung des b rot. waren ganz im Sinne der Hexachordenlehre und endeten schliesslich in ihr, indem sie zur Bildung des neuen Hexachordes f—d führten. So liess sich leicht alles Wissenswerte für den Sänger in einem System vereinigen. Insofern es zu dem Charakteristikum der mittelalterlichen Skala gehörte, das b rot. neben bquadr. zu enthalten, kann man erst mit Zufügung dieses dritten Hexachords die Entwickelung des Systems als abgeschlossen ansehen, objektiv betrachtet ist es aber schon ein zusammengesetztes zu nennen und lässt nicht mehr zweifelhaft, auf welchem Wege es sich logisch weiter entwickeln muss, sobald neue chromatische Elemente in die Skala hineinsickern.

Für den Laien und Unbefangenen muste es wie ein Sieg des alten Durgefühls erscheinen, das den Kampf mit den griechischen Tonarten endlich bestanden hatte und dem Volk die langersehnte Einheit zur Gliederung und Erklärung des Tonsystems schenkte. Ein Gedanke daran, wie stark die alte

Psalmodie an der Bildung des Guidonischen Hexachordensystems, zum mindesten an seiner Volkstümlichkeit beteiligt gewesen, scheint Zacconi vorzuschweben, wenn er den Ausdruck salmeggiare für solmisieren gebraucht.[1]) Vielleicht ist auch in letzterem Wort derselbe Stamm enthalten; auch der Ausdruck lectio musica[2]) weist auf die Verwandtschaft mit der Psalmodie hin, in der die Wendung psalmos legere das Seitenstück dazu bilden würde.

Mit den vorausgegangenen Phasen der Theorie verglichen stellt sich das neue System nicht als eine Rückschritt dar, sondern erstens als eine Erweiterung und Neubelebung des natürlichen angeborenen Durempfindens, zweitens bringt es eine Reihe meist sehr sangbarer Tonnamen, welche dazu dienten, das gesamte System nach Einheiten zu gliedern und vermöge ihrer lebhaften Associationen mit den Tönen zur raschen Orientirung beim Singen beizutragen. Drittens ist es infolge der Gliederung in Einheiten eine Vertiefung des gesamten Toncomplexes in modulatorischer Hinsicht. Das alte griechische Tetrachord der Synemmenon, von dem bisher nur noch das b rot. in der Skala hervorgetreten war und die Diatonik zu verwirren drohte, trat hier in erweiterter Gestalt von neuem auf als hex. molle f—d. Daneben aber tauchte noch ein zweites auf als hex. durum g—e, in der Mitte stand als vermittelndes das hex. naturale. Das relativ unselbständige Wesen des Tones b zeigte sich deutlich in dem Fehlen eines eigenen Namens, seiner Doppelnatur aber wurden die hex. molle und durum gerecht, in deren einem nur das b rot., in dem andern nur das b quadr. seinen Platz gefunden hatte, sodass auf diese Weise innerhalb des Hexachordes jeder Zweifel ausgeschlossen war. Die Silben mi fa bezeichneten stets den Halbtonschritt.

Damit war für die damalige Zeit das denkbar Günstigste erreicht, und Guido und seine Nachfolger hatten ihre Aufgaben zur allgemeinen Zufriedenheit erfüllt. Die Tonbenennung hatte die Tonbezeichnung überflügelt, sie fasste das System dem Stande der damaligen Musik entsprechend in vertiefter Weise und vermochte sogar den Halbtonschritt kenntlich zu machen, ein Vorzug, der der Tonbezeichnung mit den sogenannten Gregorianischen Buchstaben ganz abging.

[1]) prattica di musica I Teil, Buch IV, cap. 22.

[2]) Pexenfelder apparatus eruditionis per omnes artes cap. 59 Seite 349.

Thesen.

I. Zu einer Einheit des Gregorianischen Gesanges ist es nur vorübergehend durch die Bestrebungen Karls des Grossen gekommen.

II. Die Entwicklung des akkordischen Spiels auf der Violine und das Aussterben der Violen stehen in ursächlichem Zusammenhang miteinander.

III. Die Vernachlässigung des Princips der Tonalität in der modernen Musik ist ein Rückschritt.

Vita.

Georgius Theodorus Johannes Lange natus sum Vratislaviae anno h. s. LXXIV die XXIV mensis Augusti.

Patrem meum morte mihi ereptum lugeo, matre tamen Maria e gente May adhuc viva valde laetor.

Fidei addictus sum evangelicae.

Gymnasium Johanneum Vratislaviae per duodecim annos frequentavi. Vere anni LXXXXIII maturitatis testimonium nactus et numero civium academicorum universitatis Vratislaviae adscriptus per VI semestria cum philosophiae tum maxime rebus quae ad musicam pertinent operam dedi. Tum studia mea in universitate Friderica Guilelma Berolinensi per V semestria continuavi.

In universitate Vratislaviensi docuerunt me viri doctissimi atque clarissimi: Bohn, Ebbinghaus, Kaufmann, Lipps, Semrau, Sombart —

in universitate Berolinensi: Bellermann, Fleischer, Frey, Grimm, Stumpf.

Arte musica et theoretica et practica me erudiverunt viri artis ejus peritissimi Becker, Flügel, Heymann, Himmelstoss, Markees, Schulz, Stange. Quibus viris omnibus, imprimis Fleischero gratias ago ex animi sententia.
